

# ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL FILME WAKING LIFE: RESULTADOS FINALES

Por:  
**Félix Antonio Varela Realpe**  
Profesor  
Universidad Santiago de Cali  
favare70@gmail.com

## Resumen:

El siguiente artículo presenta los resultados finales de la investigación “*Análisis semiótico de un texto filmico: Aproximaciones al lenguaje cinematográfico y a la significación de la película Waking Life*”. En un primer momento, el fragmento escogido del filme “Waking life” se analiza desde una perspectiva descriptiva. En un segundo momento, trascendiendo la concepción atomista, el análisis del fragmento en mención se inspira en la perspectiva estructural planteada por Christian Metz. La bibliografía referenciada al final del artículo hace parte de la base conceptual del proyecto de investigación.

**Palabras claves:** Cine, lenguaje cinematográfico, montaje, semiología, teoría cinematográfica, estructuralismo.

## Abstract:

This article presents the final results of the investigation “Semiotic Analysis of a filming text: approximations to the cinematographic language and to the meaning of Waking Life film” developed by Felix Antonio Varela, teacher of Faculty of Social Communication and Publicity of the Universidad Santiago de Cali. In a first moment, the film’s chosen fragment is analyzed in a descriptive perspective. Then, transcending the atomist conception, the analysis of the fragment is inspired by the structural perspective raised by Christian Metz. The referenced bibliography at the article’s end is a part of the conceptual basis of the investigation project and has been developed as a theoretical framework in a published article at magazine “Contextos” 5, Department of Humanities, Universidad Santiago de Cali.

**Keywords:** Cinema, cinematographic language, editing, semiology, cinematographic theory, structuralism.



## Síntesis del fragmento de *Waking life* a analizar

En el exterior de una casa, durante el día, un niño y una niña juegan con un artefacto de papel en el que se diferencian varios colores. Ella manipula el artefacto y luego de pedirle al niño que escoja un color (el chico escoge azul y verde) y contar hasta ocho, lo detiene. En el artefacto aparece una frase que dice: “Soñar es tu destino”. Una noche el chico sale de la casa, por las características del espacio, es el mismo lugar en el que se encontraba con la niña. Observa una estrella que avanza por el cielo y deja una estela de luz. De repente el chico empieza a levantarse del suelo, flota y se prende de la manija de una puerta de un auto que está estacionado afuera de la casa.

Un joven que se encuentra dormido en un tren despierta (tiene entre veinte y veinticinco años y se presume que es el chico después de varios años). Al llegar a la estación, baja e inicia una serie de extraños encuentros con personas que se dirigen a él. Les habla sobre temas o escuelas filosóficas, teorías científicas y autores literarios. Estos encuentros se intercalan con escenas en las que él no aparece, pero quienes lo hacen hablan sobre temas de trascendental importancia.

En el primero de los encuentros en que vemos el protagonista, éste sale de la estación, luego hace una llamada para que lo recojan y nota que una extraña mujer lo observa. Un auto que parece un bote frena. Lo conduce un hombre con una gorra de mariner.

Viaja con otro hombre joven (papel representado por Richard Linklater).

El joven protagonista, luego de que el extraño capitán lo invita a subirse, se sube en el vehículo. El hombre con gorra de mariner expone su punto de vista, una argumentación en torno al sentido común, acerca de la vida. El joven se baja a sugerencia del otro pasajero. Mientras camina se encuentra un papel, se arrodilla, lo recoge. El texto dice “mire a su derecha”. Al mirar, observa un carro que se dirige hacia él a alta velocidad.

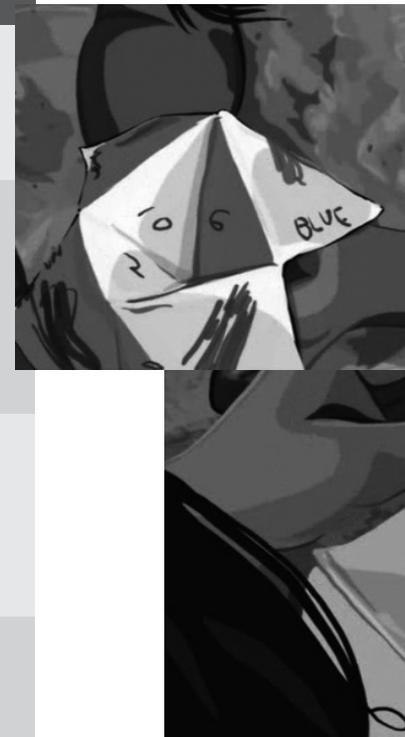
## Análisis descriptivo de la gran sintagmática en “*Waking life*”

Dentro del conjunto de las ocho opciones propuestas por Metz en la sintagmática de la banda imágenes<sup>1</sup>, en “*Waking life*” se verifican dos. La primera de ellas es el plano autónomo. La segunda, dentro de los sintagmas cronológicos, el sintagma narrativo lineal llamado comúnmente escena. Por último, cabe señalar algunas elipsis que se presentan en el segmento quinto, que estarían entre la escena y la secuencia. Sin embargo, luego de un análisis más detallado se concluye que el segmento quinto es un conjunto de escenas que se desarrollan en dos espacios: el interior de la estación del tren y una carretera.



El cuadro siguiente condensa los resultados del análisis sintagmático realizado a los cinco segmentos escogidos.

Segmento	Características sintagmáticas
I	<p>La totalidad de la conversación entre los niños corresponde a una sola escena. Los hiatos entre los diferentes planos son producidos por la cámara. Se presentan catorce primeros planos y dos planos generales, catorce planos axiales y dos picados, nueve planos inestables y siete estables.</p>
II	<p>La totalidad de la acción del niño corresponde a una sola escena. En la escala de planos se encontraron tres planos generales, un plano americano, tres primeros planos y un plano medio. En angulación, tres contrapicados, un picado y cuatro axiales. En movimientos de cámara, dos estables y seis inestables. De estos, tres son planos secuencias y uno es travelling. El paso de plano a plano se da a partir del corte, es decir el hiato es de cámara</p>
III	<p>Plano autónomo. Primer plano lateral de joven que viaja en tren. Luego la cámara comienza a salir para terminar en un plano medio del mismo. El plano es inestable (planosecuencia con zoom back). Es un segmento de primer rango (obedece a un fragmento directo de la totalidad del filme, y no a un fragmento de segundo rango como la escena, el sintagma alternante o la secuencia)</p>
IV	<p>En la escala de planos se encontraron dos planos americanos, ocho primeros planos, cuatro planos medios y dos planosecuencias. Se debe señalar que estos últimos utilizaron en su interior los barridos rápidos, característica visual que funcionaba como cesura entre un tipo de plano y otro (por ejemplo, plano medio – barrido – primer plano). De los dieciséis planos, quince son axiales y uno picado. En movimientos de cámara se presentan nueve planos estables y seis estables/inestables. Esta dicotomía entre estabilidad e inestabilidad se da a partir de la cesura que introduce el barrido al interior de cada plano secuencia. Los hiatos son de cámara.</p>
V	<p>En la escala de planos se encontraron veintiún primeros planos, dos primeros primerísimos planos, un primer plano en picada y tres primeros planos con movimientos (plano secuencia en zoom, Planosecuencia y travelling en picada); trece planos medios, un plano americano, y once planos generales (incluyendo combinación con travellings, panorámicas y picados). En angulación, cuarenta y dos angulaciones rectas, dos contrapicadas y siete picadas. En movimientos de cámara, treinta y siete planos estables y catorce inestables, de los cuales uno corresponde a un planosecuencia. Aquí la inestabilidad se manifiesta de dos formas: del cuadro respecto al campo, y de los objetos mismos en la imagen. En cuanto a los hiatos, la mayoría son de cámara pero tres son diegéticos.</p>



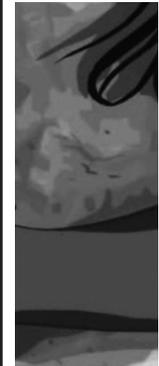
Para finalizar, a pesar de encontrarse lejos de ser definitiva, la propuesta de Metz en relación a los sintagmas del filme narrativo es rigurosa en la perspectiva semiológica de cuño saussureano. Hasta el momento, difícilmente podrían hacerse ajustes de gran consideración, en la medida en que la gran mayoría de la producción cinematográfica se mueve en este universo de opciones narrativas. *Waking Life*, como en algún momento ya se dijo, se enmarca dentro del cine narrativo a pesar de las características de su argumento, y, por lo tanto, podría ser analizada como se hizo parcialmente en el cuadro anterior, a partir de la sintagmática estructurada por Christian Metz.

## Análisis del significado denotativo/ connotativo de cada uno de los fragmentos

El fragmento uno inicia con un primer primerísimo plano de un artefacto de papel. Siguiendo a Metz, este plano se ubicaría en la subcategoría “Inserto explicativo”. El objeto es sacado de su espacio empírico para ser ubicado en un espacio abstracto. Posteriormente, se intercalan primeros planos de un niño y una niña que al parecer juegan con el artefacto de papel, ambos sentados en el suelo. El juego concluye cuando la niña, luego que el niño escoge el número seis, le dice: “Soñar es tu destino”. El significado denotativo y global del fragmento podría definirse de la siguiente forma: en el exterior de una casa un niño y una niña juegan con un artefacto de papel.

Todo el conjunto de planos, su enlazamiento y los motivos o hechos que enlaza obedecen a la lógica de la escena. En esta, la relación temporal entre los hechos presentados a través de las imágenes es consecutiva y continua. Por ejemplo, al primer plano del niño, con un corte o hiato de cámara, le sigue el primer plano de la niña, denotando de esta manera consecución entre la acción del niño y la acción de la niña. En la escena, a la consecución de las imágenes (codificación), corresponde una significación (tiempo lineal y continuo).

En cuanto a la relación espacial de esta escena, el cineasta construye a partir de fragmentos espaciales imaginarios (primeros planos y primeros primerísimos planos) una “simulación” de un espacio homogéneo (exterior de una casa), siendo en realidad esta presentación discontinua. El espacio en apariencia homogéneo que se construye, no podría ser tal sino se tienen en cuenta algunos elementos que hacen parte del decorado del espacio donde se desarrolla la escena. Se alcanzan a apreciar al fondo de las imágenes objetos o espacios que permiten al espectador construir, a partir de estos referentes, un espacio homogéneo. Es decir, en la construcción de la homogeneidad espacial entran a jugar no solo la escala de planos y la angulación sino también los referentes diegéticos, descifrados por el espectador a partir de la semejanza perceptiva propia de la imagen cinematográfica (analógica y con movimiento). En la escena que se analiza, la articulación de las imágenes junto a los referentes diegéticos denota el exterior de una casa (quizás clase media) en el que conversan y desarrollan una actividad, en apariencia lúdica, dos niños. En esta escena, el director Richard Linklater utiliza las posibilidades que ofrece el lenguaje cinematográfico no solo para construir un nivel denotativo de la significación. Algunos elementos y rasgos que se presentan pueden sugerir determinados significados que trascenderían lo denotativo para caer en lo connotativo. Primero, los acercamientos del rostro de la niña. En la alternancia entre el chico y la chica, ésta última prepondera. El tamaño de la escala (planos 3, 5, en primer primerísimo plano, y 8) puede interpretarse en ese sentido.



El significado connotativo, oculto en la denotación y codificación de la escena (consecución temporal y “aparente” homogeneidad espacial), podría estar relacionado con la niña y el artefacto como símbolo del destino del niño. Segundo aspecto a resaltar, la inestabilidad de la imagen (cuadro con relación al campo) de la niña. En los planos 3, 5, y 8 la imagen es inestable, se mueve, quizás dando a connotar a la niña como agente encargado de introducir al chico al mundo de los sueños. Por el contrario, en la imagen del chico casi siempre es estable. La codificación y los significados denotativos ya mencionados sirven como soporte para el significado connotativo que el realizador quiere expresar: la niña y la inestabilidad son símbolos que permiten al protagonista entrar al universo onírico. Por último, muy evidente pero por eso no menos importante, la animación rotoscópica. Da una sensación de irrealidad a las imágenes. También hace parte, como elemento simbólico, del universo onírico del personaje.



El segundo fragmento, una escena, desde la significación denotativa, narra una acción: el chico de la escena anterior sale de la misma casa en la que jugaba con la niña, pero en horas de la noche, observa el cielo y de un momento a otro empieza a elevarse y debe prenderse de una manilla de un automóvil estacionado. Todos los elementos diegéticos que aparecen en los diferentes planos, igual que en la unidad sintagmática anterior, contribuyen a la construcción de la denotación temporal y espacial. No obstante, de nuevo entran a jugar elementos visuales que aprovechan la codificación de la escena para connotar significados.

Primero, el plano general de entrada. La estrella fugaz o cometa es captado por una imagen inestable. Es decir, aparte de la inestabilidad y la velocidad del cometa, también la imagen es inestable. Igual sucede con el plano siguiente, el movimiento en travelling y el planosecuencia del chico saliendo de la casa. Se observa como, luego de presentarse estable en la primera escena, en ésta el chico se muestra, desde la imagen y el movimiento de cámara, inestable. El significado que se le puede asignar, y a las demás imágenes que siguen, está en relación con el universo onírico e irreal en el cual acaba de entrar. Esto se confirma con dos acciones que el chico lleva a cabo: a) observa el cometa (relación inestabilidad de su mundo con el del cometa) y b) se eleva y, para no perderse en el cielo, debe tomar la manilla de un auto. En esta escena el sentido denotado (la temporalidad y espacialidad diegética evidente) es rebasado por el sentido connotado que establece a través del lenguaje cinematográfico (imágenes y la escena como unidad sintagmática) unos simbolismos y significados muy fuertes (mundo onírico, fragilidad de la existencia, levedad del ser, universo subjetivo, etc.). La rotoscopia sigue jugando su papel de exacerbar el sentido onírico de la experiencia subjetiva del niño.

El tercer fragmento es un solo plano, un travelling que inicia con un primer plano de un hombre joven que viaja en un tren, luego da continuidad a un plano medio del mismo joven. En términos de las categorías propuestas por Metz, se trata de un plano autónomo, más específicamente un travelling.

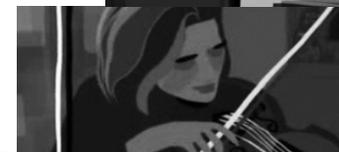


Este quizás sea el más denotativo de los segmentos. Pareciera que el realizador sólo quisiera presentar y describir una situación. A diferencia de los anteriores fragmentos, en donde existe sentido o significado denotado, construido a partir de las ordenaciones sintagmáticas, y sobre el cual el sentido connotado opera y se manifiesta, en este fragmento la única imagen no permite observar su motivo, personaje o acción, más allá de lo denotativo.

Habría algunas posibilidades connotativas, pero son demasiado huidizas. ¿Qué describe o presenta la imagen? Un hombre joven que viaja en un tren. Ampliando el nivel de la denotación, se pueden mencionar más detalles: la ventana a través de la cual se ve el discurrir de los paisajes (árboles, vagones, fábricas; ¿tal vez un discurrir del tiempo, de lo real?), el vestuario del hombre (una camisa o camiseta naranja), el hombre mismo (joven, cabello largo), y el contraste entre la iluminación interna del tren y la iluminación externa. Existe, sin embargo, dos posibilidades de rebasar la denotación para sugerir simbolismos o significados no tan literales. Por un lado, una connotación que no tiene que ver con la ordenación sintagmática y que ya hemos mencionado en los segmentos anteriores: la imagen rotoscópica.

Es muy probable que, al igual que las escenas anteriores, la connotación esté dada en esta técnica de animación. En un plano único de imagen fotográfica normal la posibilidad de trascender el sentido evidente es muy limitada, pues la semejanza perceptiva entre significante y significado es muy clara y denota más que ofrecer connotaciones o simbolismos. Con la imagen rotoscópica es muy probable que Linklater pretenda conotar lo ya mencionado antes: mundo onírico, fragilidad de la existencia, levedad del ser, universo subjetivo, etc. Por el otro, la iluminación. El marcado contraste entre un exterior muy iluminado y un interior en penumbra puede dar indicios de un posible simbolismo. En el Expresionismo alemán, por ejemplo, la oposición entre penumbra y luz remitía a la lucha entre bien y mal. En esta escena particular de "Waking life" quizás signifique el conflicto entre un interior del sujeto y un exterior, que a su vez es ambiguo en la medida en que no se sabe si es real o subjetivo.

En el cuarto fragmento, una escena, el sentido denotado también se impone, aunque aquí toda una acción compleja (un ensayo musical) que podría ser presentada en un solo plano, se segmenta en acciones y hechos que se exhiben a través de planos cuya articulación establece relaciones temporales de consecución (continuidad) y relaciones espaciales de "aparente" homogeneidad. Uno de los posibles sentidos connotativos estaría en la forma como se establece un nexo entre el montaje de los planos y la música (no analizada en este trabajo) que ensayan el grupo de personas. A partir de esta interacción, se crea una atmósfera agradable y festiva. Por otra parte, retomando la ya referida técnica rotoscópica, de nuevo se puede plantear el sentido o significado connotado. En el quinto fragmento se retoma al hombre joven. Él baja del tren y entra en la estación. Allí hace una llamada y observa a una mujer sentada que a su vez lo observa. Él cuelga y continúa su recorrido por la estación, saliendo de ésta última y abordando un bote taxi. Luego se baja en una calle y camina un poco. En un cruce de calles observa una hoja de papel en el suelo. Se agacha para recogerla. En ella dice "Mira a tu derecha". El joven observa en la dirección indicada y un auto lo atropella.



En los primeros cuatro planos (tren que disminuye su velocidad, joven al interior del tren, tren, tren que se detiene, joven que baja del tren) las relaciones temporales son de consecución. Respecto al espacio, su construcción es muy parecida a las anteriores escenas. No hay nada que sugiera que el espacio no es aparentemente homogéneo. Es decir, se trataría de una escena. Sin embargo, el hiato diegético (paso de un determinado tiempo) que sigue a continuación traslada al joven de manera inmediata al interior de la estación. Linklater, para efectos de economía narrativa, nos ha ahorrado el trayecto que va del tren a la estación, ¿cuánto?; no se puede decir con precisión, pero no es mucho; se puede inferir por la común cercanía entre las paradas de los trenes y sus respectivas estaciones en todo el mundo. Las acciones que siguen a continuación (llegada del joven a teléfonos públicos, llamada que hace, y observación a una mujer mientras habla por el teléfono), son desglosadas en imágenes que se articulan a partir de hiatos de cámara; es decir, las relaciones temporales son de consecución y las espaciales de homogeneidad. De nuevo, a continuación se da un hiato diegético que envía al joven a la afueras de la estación. La acción principal que sigue, en la cual el joven se sube en un autobote, es fragmentada en planos (seis en total, desde el momento en que sube al autobote hasta cuando están en marcha) y también obedece a la lógica de la escena articulada con hiatos de cámara.

La siguiente imagen es un primer plano de una bandera de pirata. El enlace entre este plano y el último no es muy claro y queda la duda si se trata de continuidad o discontinuidad temporal. Las siguientes imágenes (32 en total, monólogo en el autobote por parte del capitán, descenso del joven en una calle, tránsito del joven por la calle, hoja de papel que recoge y auto que lo atropella) articulan hechos o acciones en una relación de tiempo consecutiva y una relación de espacio homogénea (aunque es un espacio móvil, la carretera).

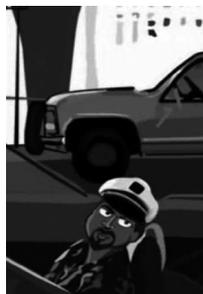
En total son, restringiéndonos a las definiciones dadas por Metz, tres escenas: exterior de la estación y descenso del joven, interior de la

estación y llamada del joven, exterior de la estación y ascenso y descenso al autobote; quedaría una cuarta en duda, ya que la relación temporal no es clara, si es de continuidad o de discontinuidad. En las tres escenas predomina el sentido denotado, sin que por ello dejen de haber algunos destellos que iluminan la connotación. El más evidente de todos se da en los últimos cinco planos del fragmento, cuando el joven es atropellado por un auto. Una forma de resolver la acción habría sido la utilización de un plano general para observar desde la lejanía todo lo que acontece. Sin embargo Richard Linklater opta por intercalar planos (utiliza dos subjetivos) entre el avance frontal del auto y el joven, para de esta forma connotar tensión en el espectador.

### Articulación entre los fragmentos

Resulta interesante observar cómo en los segmentos anteriores el predominio de las unidades sintagmáticas corresponde a la escena. Entre todas las opciones que se le presentaban a Linklater, la escogió como la opción más viable para contar su historia. Sólo un segmento, un plano autónomo, desobedeció esta tendencia. Sin embargo, el plano autónomo a su vez es una escena.

Por otra parte, el conjunto de planos analizados constituyen sintagmas, a su vez el conjunto de estos constituyen fragmentos (cuatro escenas y un conjunto de escenas); en la misma lógica, éstos últimos articulados entre si, constituyen una unidad. Este es el primer “gran fragmento” de la historia global del filme.





En él se introduce la cuestión principal: un hombre que duda sobre el mundo en el que desarrolla su existencia, ¿es un sueño? Este “gran fragmento”, junto con los otros “grandes fragmentos” constituye la totalidad del filme. Obtenemos de esta forma una primera estructura general, y el papel que desempeña ese primer “gran fragmento”. He aquí uno de los primeros principios del estructuralismo presente en el análisis que se acaba de hacer: el elemento no se define por sí mismo, es decir, no es una “sustancia” sino, por el contrario, se define con relación a otros elementos del sistema en una racionalidad estructural que supera la racionalidad atomística<sup>2</sup>.

Desde esta perspectiva, el plano define su significado a partir de su relación con otros planos. Si tomamos uno de los analizados de manera aislada, por ejemplo, el chico bajando del tren, obtendríamos un nivel de significación muy vago. Adquiere sentido en su interacción con otros planos (tren deteniéndose, joven dentro del tren, tren deteniéndose y el joven bajando). El gran significado que se puede definir como “Tren que se detiene en una estación y joven bajándose de él” sólo puede estructurarse a partir del enlace de varios planos, es decir, un sintagma.

A su vez, ese sintagma junto con otros estructura una unidad de mayor rango, dentro de este proyecto denominada “gran fragmento”. Se han establecido cinco fragmentos, sólo queda el último con visos de ambigüedad, éste articula varias escenas (varios sintagmas), mientras los otros sólo presentan una escena. Esta división se ha llevado a cabo de esta forma para conservar la unidad de ese gran fragmento.

Ahora bien, los sintagmas están claramente articulados en su interior (escenas), pero entre los fragmentos, ¿cuáles son las relaciones en el sistema? La primera articulación entre “fragmentos” (uno y dos) se da, desde los elementos visuales de puntuación, a partir del corte directo. Este corte no necesariamente significa relación temporal de consecución continua (hiato de cámara). Sugiere más bien un hiato diegético, por lo menos de algunas horas, del día a la noche (los niños sentados afuera de la casa jugando en el día/ el niño saliendo de la misma casa en horas de la noche). La relación temporal es aparentemente de sucesión lineal pero discontinua. Con relación al espacio, se trata del mismo espacio pero en diferente momento y con distinta intencionalidad, en la manera de presentar los motivos (niña en el primer fragmento - inestabilidad/ niño y espacio en el segundo fragmento - inestabilidad). A nivel de la diégesis, existe una conexión muy clara y precisa: el niño del primer fragmento, es el mismo del segundo. Diferentes elementos diegéticos lo confirman (mismo vestuario, incluso la misma gorra, misma edad, mismo espacio).

Entre el segundo fragmento y el tercero la relación temporal es consecutiva pero discontinua. Se hace esta afirmación a partir de una inferencia: el joven del tren es el niño años después. Es decir, la consecución temporal se infiere a partir de los elementos diegéticos que se observan en el último plano del fragmento dos y el primero del fragmento tres. La articulación, desde los procedimientos visuales de puntuación, entre uno y otro fragmento se hace desde el corte directo. Igual que entre el fragmento uno y dos, este corte alude a un hiato diegético.



Entre el tercer y cuarto fragmento el elemento visual de puntuación es un corte a imagen en negro. Luego, sobre este fondo, aparecen algunos créditos en letras azules. Corte y pasa a fragmento cuatro, un ensayo de músicos. Entre un fragmento y otro no hay elementos diegéticos que permitan una articulación (del joven al ensayo). Este último fragmento se hace un poco escurridizo, forzando su relación con el fragmento anterior, se puede deducir la relación entre ambos a través de la música.

Por último, el cuarto y quinto fragmento. Al igual que el anterior, no hay elementos diegéticos que permitan establecer una relación entre uno y otro. En cuanto a los elementos visuales de puntuación, a diferencia de la relación, mediada por créditos (letras) que aparecen entre el tercer fragmento y el cuarto, entre el cuarto y el quinto sólo existe un corte directo. No denota un determinado paso del tiempo (como si se da en el hiato diegético) ni establece ninguna relación entre los diferentes elementos de la diégesis del último plano del fragmento cuatro y los elementos de la diégesis del primer plano del quinto fragmento.



### Consideraciones finales

1. Resulta bastante paradójico que Richard Linklater, en su utilización de las diferentes posibilidades codificadas de lo que Metz denomina lenguaje cinematográfico para el cine de ficción (plano autónomo, sintagma paralelo, sintagma seriado, sintagma descriptivo, sintagma alterno, escena, secuencia ordinaria y secuencia simple, un paradigma dentro de la sintagmática), opte por utilizar sólo la escena para mostrar las acciones presentadas en los diferentes fragmentos que componen la unidad de análisis tomada para este proyecto. Paradójico porque la historia que se narra a partir de la articulación de escenas es muy rica, por un lado, en connotaciones globales (el universo onírico, la subjetividad del protagonista, lo indecible entre lo real y el mundo de los sueños) y, por el otro, en connotaciones particulares. Éstas últimas ayudan a construir el significado general del filme (la niña, la inestabilidad de las imágenes – del cuadro y de los objetos y sujetos profílmicos-, la rotoscopia, como los principales). Por lo menos en este pasaje del filme “Waking life”, parafraseando a Metz, tenemos código pobre, mensaje rico.

2. El paradigma a nivel de las imágenes o planos, como si se trataran de palabras, no existe. Metz asume aquellos como “bloques de realidad completos que se actualizan en el discurso con un sentido global” (2002:137). Tal realidad puede ser presentada de múltiples maneras, por no decir infinitas, a partir de la variación en alguno de sus componentes cinematográficos (iluminación, angulación, escala de planos, etc) Por lo tanto, los planos presentarían motivos diferentes en un número casi ilimitado, no permitiendo de esta manera instituir un paradigma. Sin embargo, se podría hablar de un paradigma, por lo menos en el cine occidental y de ficción. Pero ya no de los planos en relación con la significación que presentan los motivos, sino respecto a componentes técnicos que, con el paso de los años se ha ido instaurando entre el gremio de los cineastas de cuño occidental. Hacen alusión a relaciones temporales y espaciales denotativas entre los motivos, o a significados en los que el procedimiento técnico prima por encima del motivo. Tenemos por ejemplo, la planificación (primer primerísimo plano, primer plano, plano medio). Casi que existe un consenso a nivel internacional de la escala de planos (su referente es el cuerpo humano).

En una buena parte del gran fragmento que se analiza en “Waking life” se nota una planificación clásica (primer primerísimo plano del artefacto –inserto explicativo-, primer plano del chico, primer plano de la chica, etc.) cuyos tipos de planos han sido escogidos entre una gama de posibilidades escalares que podría ser asumido como un paradigma. Igual sucede con los diferentes movimientos de cámara (travellings y planosecuencia del chico y del joven). En estos últimos se pretende crear una continuidad temporal y espacial (significado denotativo). En cuanto a los elementos visuales de puntuación (fundido encadenado, fundido a negro, corte o hiato de cámara, cortina, etc.) también se ha establecido, con el paso de los años, un paradigma. En “Waking life”, de todas las opciones, Linklater sólo escogió el corte directo, incluso para articular la discontinuidad de los fragmentos.



3. En las escenas de “Waking life” las relaciones temporales entre los motivos que se presentan a través de las imágenes son continuas. El tiempo se experimenta como el que se experimentaría en la vida real, y el espacio es percibido en “apariencia” como lógico, coherente, y homogéneo<sup>3</sup>. Sin embargo, entre los cinco fragmentos las relaciones temporales son discontinuas y el espacio entre uno y otro es heterogéneo (chico en las afueras de su casa/hombre joven). Se observa una dialéctica entre la continuidad temporal y la homogeneidad espacial, por un lado, y la discontinuidad temporal y la heterogeneidad espacial, por el otro, entre las escenas y los fragmentos. Según Szabón, “En el lenguaje todo debe ser definido mediante términos enfrentados, mediante dualidades opositivas [...]”. En el fragmento analizado de “Waking life” el enfrentamiento entre continuidad y discontinuidad se expresa entre los fragmentos y las escenas.

4. Las opciones codificadas de las ordenaciones permiten entender el significado denotativo del fragmento. Sin embargo, como ya se ha expuesto, existen otras posibilidades expresivas que el significante de la imagen ofrece, y que permiten rebasar tal significado. Entre ellas cabe mencionar la técnica de la rotoscopia. Durante todo el “gran fragmento” esta técnica de animación se encuentra presente (y durante todo el filme, por lo tanto transversal y determinante de lo que Linklater quiere expresar). En un primer acercamiento, se podría argumentar que la rotoscopia es un componente de carácter lúdico. No obstante, un análisis más detallado, en articulación con la historia narrada, permite inferir que dicho procedimiento apunta a significaciones connotativas.

5. Otra de las opciones expresivas que el significante de la imagen ofrece para la creación de la connotación consiste en los movimientos inestables. Estos se pueden observar en determinados pasajes o escenas (por ejemplo en la primera escena, cuando la niña juega con el niño, o en el travelling y plano secuencia sobre el niño, en el fragmento dos), y apuntan a generar significados connotativos particulares que contribuyen a la connotación general del filme.

6. Entre los diferentes fragmentos que componen la unidad de análisis sólo se presenta un mecanismo visual de disyunción, el corte directo. En esta oportunidad, tal corte denota un determinado lapso de tiempo entre un fragmento y el otro y, en ciertos casos, espacios diferentes. Sin embargo, entre el fragmento tres y el cuatro y entre éste y el cinco no existe claridad respecto a estas dos dimensiones. Se pasa del joven en el tren, a ensayo de músicos, de este a joven en el tren. Lo mismo sucede con los elementos de la diégesis (¿qué relación, por lo menos desde lo literal, existe entre el joven y los músicos?) No se sabe, por lo menos en este fragmento y desde lo denotativo, tanto en la relación espacio-temporal como en la diégesis, cual es el estatuto.

7. Se observa, entonces, por lo menos para el gran fragmento objeto de análisis, una estructura donde todos los elementos son solidarios entre sí. El sentido global del filme se cimienta en dos frentes. En el primero, se logra a partir de la construcción del significado denotativo que se articula desde los planos, luego en las escenas y por último en los fragmentos. En este significado, la relación temporal entre los planos que operan al interior de las escenas es de consecución. Por su parte, el espacio es construido a partir de los diferentes campos tomados desde determinadas angulaciones (punto de vista). El espacio estructurado se presenta “en apariencia” homogéneo. Segundo, desde la connotación. Ya se han mencionado algunas posibilidades expresivas del significante (el color y la inestabilidad, entre otras). Estos dos significados se superponen y entre sí conforman y constituyen el significado global del filme.



## Notas

---

<sup>1</sup> En mi artículo “*Lenguaje cinematográfico en Waking Life: Una aproximación desde la semiología de Metz*” se presentan las ocho opciones sintagmáticas de la banda imágenes desarrolladas por Christian Metz: Plano autónomo; sintagma paralelo, sintagma seriado, sintagma descriptivo, sintagma alternado, escena, secuencia por episodios, secuencia ordinaria.

<sup>2</sup> Más adelante, en este trabajo, en el apartado *Los aportes de Saussure al estructuralismo*, se explica la relación elemento-sistema.

<sup>3</sup> Según Metz (2002, p.151), la escena presenta “(...) un conjunto espacio temporal que se experimenta sin fallas”. Sin embargo, se debe recordar que la atmósfera del filme, no solo por la rotopscopia sino también por los diálogos, es extraña y se aleja de la “vida real”.

## Referencias

---

- Aumont, J., Bergala A. Marie. M., Vernet. Marc. (1996). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Atlas Universal de Filosofía*. (2004). Barcelona: Editorial Océano.
- Auzias, J.M. (1970). *El estructuralismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martín-Barbero & Silva, A. (1997). *Proyectar la comunicación*. Bogotá: Tercer Mundo Editores
- Bolívar, A. (1990). *El estructuralismo: de Levi Strauss a Derrida*. Bogotá: Editorial Cincel Kapelusz.
- Burch, Noel. (1987). *El tragaluz al infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Courtes, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso: Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Editorial Gredos.
- De Saussure, F. (1978). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- Ducrot, O. (1975). *¿Qué es el estructuralismo?: El estructuralismo en lingüística*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- Gubern, R. (1983). *La imagen y la cultura de masas*. Madrid: Editorial Bruguera.
- Hitchcock, A. (1948). *La Soga*. Estados Unidos: Warner Brothers.
- Lee, S. (1989). *Haz lo correcto (película)*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Linklater, R. (2001). *Waking life (Película)*. Estados Unidos: Carolco Films.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Scorsese, M. (1990). *Buenos muchachos (película)*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Schaff, A. (1969). *Introducción a la semántica*. México D.F.: Fondo de cultura Económica.
- Sazbón, J. (1969). *Introducción al estructuralismo*. Buenos aires: Ediciones Nueva Visión.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Stam, R, Burgoine, R, & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Robins, R.H. (1992). *Breve historia de la lingüística*. Madrid: Editorial Paraninfo S.A.
- Welles, O. (1941). *El ciudadano Kane (película)*. Estados Unidos: RKO.
- Vélez, F. (1984). *Introducción al pensamiento filosófico*. Bogotá: Editorial Efe.

